Source : Rudolf ARNHEIM, *Le cinéma est un art* (1989)
© édition de L'Arche, hors-collection, 1997, p. 187-193

LE MOUVEMENT

La spécificité du cinéma est de présenter des faits en situation. Il montre des changements dans le temps. Cette prédilection s'explique par la nature de l'instrument. Une image en mouvement est elle-même une action : à chaque instant elle se modifie, ce qui n'est ni le cas de la peinture ni celui de la sculpture, qui n'évoluent pas pendant qu'on les regarde. Le mouvement étant l'une de ses propriétés les plus voyantes, on exige du cinéma qu'il utilise et représente le mouvement selon des lois esthétiques.

Si, sur le plan de la technique, le mouvement est un procédé spécifique au cinéma, celui-ci ne doit cependant pas figurer parmi les moyens d'expression dont dispose le cinéma. Le public ne ressent pas directement le déroulement de la pellicule, ni dans la caméra ni dans l'appareil de projection. Celui-ci est simplement le moyen mécanique de reproduire l'illusion du mouvement à l'écran. La vitesse de déroulement de la pellicule dans la caméra comme la vitesse de projection déterminent indirectement la vitesse du mouvement que voit le spectateur. Pourtant le rythme apparent de l'image ne semble rien devoir à la cadence du mouvement intermittent dans la caméra ou dans l'appareil de projection.

Le mouvement tel qu'il est en fait ressenti par le public repose sur les cinq facteurs suivants : l) les mouvements des objets, vivants ou morts, photographiés par la caméra ; 2) l'effet de rapprochement ou d'éloignement de ces objets par rapport à la caméra ; 3) l'effet dû au déplacement de la caméra ; 4) la synthèse des scènes séparées réalisée au montage, dans une composition d'ensemble du mouvement ; 5) l'interaction des mouvements qui sont mis bout à bout par le montage.

Le mouvement ne permet pas seulement au public de prendre connaissance des événements qui composent l'histoire. Il peut aussi être très éloquent par lui-même. Quand nous regardons une mère coucher son enfant, nous ne prenons pas simplement acte du fait, nous faisons aussi connaissance avec la mère ; sa personnalité, son état d'esprit à ce moment précis, sa relation avec son enfant nous sont révélés par ses gestes qui peuvent être tranquilles ou fébriles, précis ou maladroits, énergiques ou nonchalants. Le contraste entre le nouveau-né qui se débat sans raison et l'attitude maîtrisée de la mère peut nous permettre d'apprécier visuellement deux mouvements simultanés et indépendants qui donnent tout son sens à la scène. La description est aussi précise que si l'on avait cherché des éléments statiques pour montrer la mère et l'enfant, les lieux où ils se trouvent.

Le rôle des acteurs et du metteur en scène est d'accentuer les qualités expressives du mouvement et de déterminer de ce fait le caractère de tout le film comme de celui d'une scène ou d'un plan précis. De la même manière, les similitudes ou les différences des divers personnages se trouveront dégagées visuellement. Même au théâtre, on s'efforce de donner une valeur artistique au mouvement ; mais ceci est encore plus vrai au cinéma où les choses apparaissent plus proches et plus nettes, où la direction et la vitesse de chaque mouvement sont bien mises en valeur par le cadre rectangulaire et étroit de l'image. Si un certain personnage ou une scène donnée peuvent s'incarner dans le dessin mélodique, suggestif d'un mouvement, alors l'impact de l'image sera double : son contenu sera compris par les yeux et l'aspect des objets en mouvement acquerra une dimension artistique.

Au théâtre comme au cinéma, on reconnaît le grand acteur à une qualité de mouvement qui lui est propre, à la fois simple et caractéristique. Chaplin et Keaton sont particulièrement désignés pour notre démonstration : avec eux, la dynamique particulière du thème choisi est réglée comme une partition musicale. (Il n'en est pas de même, par exemple, du jeu de leur homologue, le comique Harold Lloyd ; artiste moins accompli, il ne possède pas cette mélodie du mouvement qui leur est personnelle.) Le cinéma narratif courant ne peut pas insister autant sur les qualités plastiques du geste et de l'allure générale car ce serait au détriment du jeu réaliste souhaité. Mais, même dans ce cas, le bon acteur saura nous montrer par sa façon de se mouvoir la différence entre la force et la faiblesse, l'honnêteté et la roublardise, la beauté et la laideur. Dans *Grand Hôtel*, quand Greta Garbo traverse le hall de sa démarche aérienne et énergique, son allure revêt toutes les caractéristiques de la danseuse qu'elle incarne dans le film. Ce n'est pas seulement le plus beau passage du film, c'est aussi le plus éloquent. Même si Greta Garbo possède sans conteste le visage le plus expressif de toute l'histoire du cinéma, il faut noter que, par son allure, selon les cas fière et énergique, majestueuse ou effacée, déprimée, fébrile et peu assurée, elle pouvait refléter les vicissitudes de l'âme humaine avec autant de force que de bonheur.

Les tout premiers films étaient moins réalistes, c'est pourquoi ils exprimaient les différents comportements dramatiques par des mouvements à la fois simples et visuels. Il y avait une pureté et une beauté quasi musicales dans les sauts gracieux de Douglas Fairbanks ou dans le lourd martèlement des pas de Paul Wegener interprétant le Golem. Indiscutablement, en se rapprochant davantage de la vie, le style adopté par la suite a ôté au jeu cinématographique beaucoup de sa beauté mélodique. Dans les toutes premières pantomimes, il y avait une qualité de mouvement qui ressemblait à de la danse et qui était très cinématographique. Elle ne devrait pas demeurer perdue à jamais.

Le mouvement n'appartient pas au seul acteur. Au cinéma, l'homme est toujours étroitement lié à ce qui l'entoure. Le contexte participe à l'action, crée un mouvement qui peut être plus spectaculaire que celui du corps humain. Le combat obstiné d'un homme qui emploie toute sa force pour lutter contre une tempête se ressent davantage quand on voit en même temps les arbres se plier. L'inexorable mouvement des ailes d'un moulin que non seulement Don Quichotte ne peut arrêter mais qui, de plus, lui fait échec et l'entraîne dans sa rotation, est le symbole du cours implacable du monde contre lequel toute rébellion humaine reste inefficace. Dans *Shanghai Express*, la foule d'une gare chinoise, grouillante et agitée, fait mieux ressentir le calme et la force du couple d'amoureux. La course des nuages, le vent qui fait onduler un champ de blé, l'eau qui cascade, le mouvement d'un balancier, les pistons d'un moteur en marche ont apporté plus de force à beaucoup de scènes que toutes les gesticulations des acteurs. Cela n'est pas surprenant car les mouvements autres qu'humains ont une simplicité majestueuse qui dépasse en intensité l'instrument contrôlé par l'intelligence humaine.

Le caractère expressif de tout mouvement repose sur sa vitesse, si bien qu'en changeant la vitesse des mouvements naturels le cinéma peut en modifier le caractère. Dans des limites étroites, les opérateurs de la vieille école qui faisaient fonctionner leur caméra en tournant la manivelle modifiaient légèrement les mouvements, les ralentissaient ou les accéléraient selon la volonté du metteur en scène. Un geste précipité pouvait retrouver un rythme plus posé, on pouvait ralentir une action pour qu'elle devienne plus visible ; de même, pouvait-on ajouter de la vigueur à un coup donné trop mollement. Cette souplesse dans le défilement de la pellicule fut perdue quand apparut le film sonore qui normalisa le nombre d'images exposées chaque seconde. Depuis, les cinéastes ont négligé cette possibilité qui leur était offerte de modifier la configuration d'un mouvement. De nos jours, bien sûr, on utilise le ralenti ou l'accéléré en tant que tels, comme des trucages permettant d'effectuer des changements de fréquence significatifs.

Un mouvement, naturel dans la réalité, peut nous sembler trop rapide à l'écran. Cette impression résulte probablement du fait que le cinéma agrandit et souligne l'action. Plus nous nous trouvons proches du mouvement, plus le champ de vision qu'il envahit est important et, en conséquence, plus il nous apparaît rapide. Au studio, les mouvements de l'acteur de métier nous semblent anormalement lents (pour les gros plans en particulier) parce qu'il doit jouer en réduisant leur vitesse. Le cinéma à ses débuts ne s'était pas rendu compte de cette nécessité psychologique et tout se passait avec une vélocité théâtrale qui, aujourd'hui, a tendance à nous paraître ridicule. On peut aussi étudier l'effet de la distance sur la vitesse du mouvement perçu quand on est assis dans les premiers rangs d'une salle de cinéma. Lorsque l'écran couvre une large zone de notre champ visuel, les mouvements se déploient sur une surface relativement grande et ils paraissent rapides pour cette raison.

Le rythme est étroitement lié au mouvement. Au cinéma comme dans la nature, on subit l'envoûtement créé par la répétition ; en témoigne la force visuelle des séquences qui montrent des soldats qui défilent, des hommes au travail, des moteurs qui tournent… Mais ce n'est pas suffisant, pour ne discuter que des mouvements des objets eux-mêmes. La manière dont on les enregistre et dont on les associe a beaucoup d'influence sur la façon dont ces mouvements apparaissent à l'écran. L'angle de prise de vues choisi pour saisir le sujet aura une influence sur le mouvement non seulement parce que la vitesse dépend de la distance mais aussi parce que l'effet de perspective diminuera la course du mouvement, c'est-à-dire augmentera la vitesse perçue. C'est pourquoi les prises en oblique intensifieront le mouvement, ajoutant ainsi la dynamique de la vitesse à celle de la position penchée.

En outre, tout déplacement de la caméra produit et modifie le mouvement. Quand un cinéaste filme en déplaçant sa caméra, il donne aux objets un mouvement illusoire et cette illusion demeure même si on sait qu'en réalité les objets ne bougent pas. Les objets qui se trouvent à des distances variées de la caméra semblent se déplacer les uns par rapport aux autres quand ils sont filmés d'un train en marche, par exemple. Et ces objets sembleront se déplacer plus vite, plus lentement ou rester immobiles selon la direction et la vitesse que prendra elle-même la caméra en se déplaçant.

Quand une scène a été filmée, les mouvements enregistrés subissent ultérieurement des modifications au montage. Si on retire un mouvement de son contexte, on va probablement en changer le caractère et, au montage, quand on associe des mouvements, on crée des contrastes. Les mouvements qui s'opposent et ainsi s'équilibrent entre eux sont souvent rapprochés. Dans une première séquence, un train circule de gauche à droite, dans une seconde une porte se ferme de droite à gauche. On peut aussi mettre en parallèle la direction de deux mouvements afin de suggérer une comparaison entre deux séquences. De même, on a l'impression qu'une action est ralentie quand elle se trouve entre deux actions plus rapides, et inversement. Un contraste trop important peut casser la continuité. Un bon montage saura varier la vitesse, multiplier les sources et les directions du mouvement mais préservera en même temps l'unité nécessaire. Toute séquence devrait avoir une approche bien définie du mouvement : ou la vitesse croissante des scènes qui se suivent amène à un crescendo, ou la succession des passages lents et rapides crée un ensemble ayant un rythme précis.

Le montage influence la vitesse : plus le plan est court, plus rapide paraît le mouvement. Une succession rapide de plans brefs donne l'impression d'une dynamique intense qui peut convenir à un épisode dramatique mais, dans d'autres cas, il conviendra de faire retomber le rythme.

Le mouvement que l'on voit est une action qui se prolonge dans le cours du temps. De ce fait, il a beaucoup de points communs avec la musique et subit son influence. A l'écran, la musique peut renforcer très efficacement le caractère dynamique d'un mouvement, comme en témoigne la

bande sonore des dessins animés, ponctuée de coups de sifflet, de signaux sonores et de bruits sourds. La musique permet également au mouvement de s'envoler, de gagner en signification. C'est pourquoi elle peut l'aider à retrouver un peu de cette stylisation que l'on a perdue quand les images ont commencé à trop se rapprocher de la nature, stylisation qui ressemblait à celle de la danse.

1934